

MÁSCARA Y FISONOMÍA DE LOPE DE VEGA

Es un hecho reconocido por la crítica: Lope de Vega creó el teatro español; lo estructuró y le infundió espíritu. Con los años —era fatal que así sucediera— su impulso se dividió en tres ciclos: el loquista, el calderoniano y el romántico. Esta escisión correspondió a actitudes bien definidas: la popular, la racional y la sentimental. Si se analizaran de cerca estas modalidades se podría ver, en la primera, el predominio de la afirmación del pueblo; en la segunda, la expresión de su instinto defensivo; y en la tercera —después de la sombra del siglo XVIII, apenas esclarecida por una pléyade de críticos— el triunfo momentáneo de lo individual: *Don Alvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, y *Juan Lorenzo*, de García Gutiérrez.

La magnitud y el carácter de la obra de Lope reclaman algún examen, pues no es posible admitir que, con todo el genio que se le quiera reconocer, haya surgido, así como así, de su solo poder creador. Lope no pudo darse íntegro sin los antecedentes escénicos que produjo la España anterior: desde los *Autos Sacramentales* y los *Juegos de Escarnio* de la Edad Media, hasta las loas, los villancicos, sainetes y entremeses, producidos entre los siglos XV y XVI. Es el mismo caso de Cervantes. Tras el *Quijote* están los ensayos novelísticos que le precedieron: el fantástico *Amadís de Gaula* y el realista *Tirante el Blanco*.

Las obras auténticas de un pueblo son el resultado del proceso anterior que recogen sus autores. La genialidad de las grandes creaciones se debe —no se en qué proporción— a la herencia, al medio y a la capacidad espiritual del escritor. Éste sintetiza el milagro que hereda. Somos lo que fuimos antes, en el sueño de las generaciones pasadas. La semilla es ya el anuncio de la flor.

Lope es una voz de la España que le tocó vivir. Pero esta España ya venía haciéndose, desde los siglos viejos, en el templo, el ágora y el mercado, sitios propicios para la conversación de reyes, clérigos, pícaros, mercaderes y caminantes.

En no pocas ocasiones, la realidad ostensible y apreciable del teatro de Lope ha sido criticada porque ofrece limitaciones de concepto y de forma. Según tales censores, en Lope se advierte un predominio de lo español, de lo monárquico, de lo religioso y de lo nacional. En términos absolutos semejante crítica es falsa. Es cierto que en Lope existen tales limitaciones, pero, la verdad, no proceden sólo de él; son producto de las circunstancias por las que atravesaba su pa-

tria. Explicar el origen de estas limitaciones es explicar la raíz y el propósito del teatro de Lope. Un breve esquema histórico nos permitirá observar la validez del influjo que Lope recibió de su patria y de su siglo.

La naturaleza del teatro medieval que le precedió y del que, por desgracia, tenemos tan escasas muestras, fue reflejo de un período que carecía de modalidades nacionales y que, por lo mismo, se diluía en un particular sentido universal. Era el teatro de un imperio real pero invisible. Respondió al credo católico del gran solar europeo. Tuvo idéntica estructura unitaria; similar propósito moral; y cabal ausencia de tiempo y espacio. ¿Dónde, en qué siglo y en qué lugar tuvo ocasión la rebelión de los ángeles, y a qué hora y en qué predio se asentó la escala de Jacob? Todo está regido por la leyenda cristiana, por la ley eclesiástica y los versículos de la Biblia. Aquí los querubenes son sabios guías en el laberinto de los luceros. El *Misterio* francés y el *Auto* español están contruidos con los mismos elementos ornamentales que se apoyan en los mismos principios ecuménicos. La tardía aparición de los recursos castrenses y eglógicos —tipos, idioma y paisaje (si paisaje puede llamarse a un rasguño en el aire)— es el preludio de lo nacional. Pero es sólo preludio. Al finalizar el último compás del caramillo o de la zampoña, cae el telón. Tal fue el caso que ofrecen los *Juegos de Escarnio*. La presencia del *bobo* que se pasea por estos enredos, es todo un tratado de biología social. Está demás decir que su origen pudiera encontrarse en sujetos que en la vida fueron criados de estudiantes, escuderos de capitanes o familiares de obispos. Pero esto no precisa glosarse con más detenimiento. Que de el asunto como está.

Los otros recursos que plantean los autores que anteceden más de cerca a Lope, como Gil Vicente, Torres Naharro y Lope de Rueda, no hacen sino vestir con mejores arreos los muñecos que ya habían trepado al escenario. Con ellos se rompe el sistema unitario de la conciencia medieval y se abre la brecha para que entre el mundo plural que exigía la naciente cultura humanística.

Pero hay una obra mayor que, por nacer en el siglo xv, ofrece características que son necesarias para la concepción del teatro nacional: *La Celestina*.

La Celestina, en su estructura, en su idioma y en sus personajes, revela la modalidad del tiempo. Así como los *Autos Sacramentales* y los *Juegos de Escarnio* carecían de mapa y calendario (muy de acuerdo con la abstracción medieval), *La Celestina* muestra, por primera vez en la escena española, una clara definición del tiempo. Cada personaje se encarga de esta definición, como si el autor se hubiera pro-

puesto resolver la consigna dictada por la crisis que vivía. Así observamos que Melibea, ceñida a su clausura, a su pasión y a su propio melindre femenino, vive años medievales; Calixto, con su audacia, su sensualidad y su discurso culto, aprisiona el clima renacentista; y Celestina, a horcajadas en la frontera del siglo xv, viene a ser endiablada y angelical invención de su época. Estos personajes definen, pues, un recurso de que antes se carecía: el del *tiempo*.

Lope llega y se planta tan señor y tan pícaro en su tablado, y completa la otra falla: la del *espacio*; es decir, tiñe su obra de color y substancia española. Esta creación corresponde a la plenitud del Renacimiento que le circunscribe en toda su magia.

Pero en España el Renacimiento ofrece un carácter inconfundible en el concierto europeo, que es preciso declarar. España fue el único país que conoció, en plena Edad Media, modalidades renacentistas, que no otro nombre merecen las realizadas por San Isidoro de Sevilla en el siglo vii; el *Colegio de Traductores de Toledo* en el siglo xii; y Alfonso X en el siglo xiii. Con ellas, lo griego, lo latino, lo árabe y lo hebreo formaron el mosaico de la cultura española.

De ahí que el Renacimiento español, en los siglos xvi y xvii, en puridad, debía llamarse *FloreCIMIENTO* de una materia varias veces comenzada, varias interrumpida, y varias veces vivida por la cultura nacional. En esta doctrina, a la vez homogénea y dispar, ortodoxa y heterodoxa, se desarrolló la obra de Lope de Vega.

Así se explican y se justifican las llamadas *limitaciones* que se vienen atribuyendo exclusivamente al impulso de su espíritu. No son, como se ve, sino expresiones naturales y firmes, procedentes de la vitalidad de una época. Ellas completaron con el *espacio*, el cuadro del *tiempo* que fijó el siglo xv. En este españolísimo espacio, se realizan dos hechos históricos: la *derrota* del mundo feudal y el *triunfo* de la ortodoxia que condujo al movimiento de la Contrarreforma. El Cardenal Cisneros llevó a cabo la primera empresa. El fue el hombre que, con energía e intuición política, dio cima a la obra que había iniciado, con tanta desventura, don Álvaro de Luna. Al sujetar a los señores feudales, fortaleció la autoridad de la monarquía, pero no con mero traslado de poder, sino con algo más: con la iniciación de una nueva concepción jurídica del Estado y de la vida social. Empezó así un novísimo camino hacia el reconocimiento del derecho del pueblo, tantas veces menospreciado por los señores feudales. Apoyado en este código, adquirieron validez la doctrina del padre Vitoria, las Leyes Nuevas, y autoridad las Cortes antiguas y decadentes. Por olvidar estas conquistas, Carlos V atropelló a los comuneros de Castilla y a las germanías de Valencia.

La Contrarreforma fortaleció, a su vez, la sobrevivencia medieval, o sea la concepción unitaria de la sociedad. Flor de este fortalecimiento fueron los místicos y los ascetas españoles del siglo xvi.

Las más características obras de Lope son eco y razón de estas actitudes, y por eso en ellas se exalta la *monarquía* y la *religión*. Estas exaltaciones cuentan, sin duda, con su sinceridad, pero sólo son parte de ella; más bien se apoyan, como queda señalado, en la filosofía de su época.

El otro aspecto del teatro de Lope que toca lo *nacional* —ostensible en sus mejores obras— corre parejas con la exaltación del pueblo. Y decir pueblo es decir hombre, idioma y hasta preciosísimos recursos de carácter folklórico y musical.

El desplante de Lope contra el pueblo a *quien hay que hablar en necio*, es sólo eso: un desplante. Lope nunca habló en necio, ni tampoco el pueblo lo era. El pueblo sabía reaccionar, por instinto o por razón, contra todo aquello que lastimara su personalidad o los valores que estimaba substancia de su ser: la honra y la tradición. Recuérdese su airada protesta ante una comedia de Rojas Zorrilla, donde una burlada dama, sin reparar su honra, se casa con otro galán. La obra fue silbada.

Además, Ruiz de Alarcón también habló de la *bestia fiera*. Pero la *bestia fiera* reconoció y aplaudió el mérito de sus obras. No hicieron más los escogidos.

Se dijo también que la obra de Lope fue frívola, con frivolidad de *comedia*. Pero aunque la mayoría de sus obras sean, en efecto, conocidas por *comedias*, otra es su estructura. Lope funda dos caminos: lo profano y lo divino; el mal amor y el buen amor. Al fundirlos crea el *drama* que supone una substancia más humana y más completa; diría yo, más Lope.

Pero hay algo más que necesitamos pregonar: la presencia de la tierra. Mientras las obras medievales se mueven en un suelo inexistente, y las del siglo xv entre dos opuestas riberas, las de Lope se asientan en tierra firme. Han bajado del cielo y se han alejado del fango; saben dónde están y dónde se apoyan. Es que gozan del impulso de una patria imperial que les ha nacido bajo los pies, sobre la cabeza y dentro del corazón, y también en el pasado, en un pasado no legendario, sino real, que explica y justifica el presente. Por eso la historia para Lope es el alma de su propia concepción escénica.

Pero unos hacen lo que quieren y otros lo que pueden. Lope hizo lo que pudo. Tocó todos los géneros, pero no ahondó en ninguno. No alcanzó a crear ningún personaje trascendente como la Celestina de Rojas, el Don Juan de Tirso, o el Don Quijote de Cervantes.

Su genio era capaz de inventar máscaras, pero no fisonomías. Tal vez Lope no fue España, pero España estuvo en Lope. La vida española se desplaza en sus obras entre quiebras y virtudes, intérpretes de su gloriosa decadencia. Su obra es como un juego en el que ponen las manos muchos jugadores que se engañan con la verdad. Lope vive el instante en que su patria, después de llegar a la cúspide del poder, se precipita en el vacío. Bien sabe que a su España le sobran sueños, pero le faltan fuerzas para levantar las armas que dejaron caer a sus pies el Gran Capitán, el Duque de Alba y don Juan de Austria. Don Juan de Austria nos hace pensar en Cervantes. A Cervantes lo necesitamos para ordenar el final de este comentario sobre Lope. Cervantes triunfa en Lepanto, en tanto que Lope cae derrotado en la Armada Invencible. Con Cervantes se va a la gloria; con Lope se vuelve de ella. Cervantes tiene coraje para escribir *La Numancia*; Lope el desenfado para componer *La Gatomaquia*. Son los signos de la España de entonces: el signo del que llora y el signo del que ríe. El diálogo que predomina en el *Quijote* convierte la novela en teatro. Las historias que se trenzan en Lope convierten su teatro en novela. Por eso Cervantes y Lope no se entendieron: ambos se creyeron usurpadores. Pero hubo algo que no usurparon: el genio; el genio donde resplandece, para el ateo y el creyente, el espíritu de Dios.

ERMILO ABREU GÓMEZ

Facultad de Filosofía y Letras